


600027359W



AD

SOLLEMNIA

CAESAREAE

UNIVERSITATIS DORPATENSIS

QUAE

QUO DIE HAEC ACADEMIA OLIM CONDITA EST

DIE XII MENSIS DECEMBRIS ANNI MDCCCLXXXV

HORA XII IN AULA MAGNA

ORATIONE

RICARDI THOMA

P. P. O.

ET RENUNTIATIONE

VICTORUM IN ERUDITIONIS CERTAMINIBUS PRAEMIA ADEPTORUM

PUBLICE AGENTUR

RITE CONCELEBRANDA

DOCTORES OMNIUM ORDINUM AMPLISSIMOS ET COMMILITONES HUMANISSIMOS ET QUICUMQUE REBUS NOSTRIS LITTERARUMQUE STUDIIS BENE VOLUNT

OMNI QUA PAR EST OBSERVANTIA

INVITAMUS

RECTOR ET SENATUS

INEST G. LOESCHCKII COMMENTATIO QUAE INSCRIPTA EST

DIE OESTLICHE GIEBELGRUPPE AM ZEUSTEMPEL ZU OLYMPIA.

DORPATI LIVONORUM

SCHNAKENBURG TYPIS DESCRIPSIT.

Imprimatur.

Dorpati, 7. Dec. 1865.
Nr. 710.

Rector: A. Schmidt.

Die östliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia.

Noch immer ist keine Einigung darüber erzielt, wie die Figuren der östlichen Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia ursprünglich angeordnet waren [1]). Das Problem ist aber so scharf umgrenzt, das zu seiner Lösung bereit liegende Material verhältnissmässig so reich und mannigfaltig, dass man nicht daran verzweifeln darf durch geduldiges Nachdenken der Wahrheit näher zu kommen. Am sichersten wird dies nach meiner Ueberzeugung geschehen, wenn man die Frage nach der Anordnung möglichst eng mit der Frage nach der Bedeutung der einzelnen Figuren verbindet, bei der Erklärung aber nicht von Pausanias' Beschreibung der Giebelgruppe ausgeht, sondern von den künstlerischen Motiven der erhaltenen Statuen und von sicheren Analogien, wie sie die Giebelgruppen des Parthenon und andere den Olympiasculpturen nächststehende Werke darbieten.

Für 17 von 21 Gestalten ergiebt sich ihr Platz innerhalb der Composition aus der Neigung des Giebeldachs und der Grösse der gefundenen Statuen, aus Pausanias' Beschreibung und exact beobachteten Fundtatsachen. Denn nicht nur die fünf aufrecht stehenden Mittelfiguren, die zwei Viergespanne und die gelagerten Flussgötter sind fixirt, sondern auch darüber dürften die meisten Forscher einig sein, dass der „sinnende Greis“ und der „hockende Knabe“ zwischen den Rossen des Oinomaos und dem Kladeos ein-

---

1) Die bisherigen Anordnungsversuche, über die R. Kekulé eingehend im Rh. Mus. XXXIX S. 481 ff. berichtet hat, darf ich wol als bekannt voraussetzen und bemerke nur, dass mir der von G. Treu in der Arch. Zeit. 1882 S. 217 ff. begründete, von Overbeck Gesch. d. griech. Plastik I³ S. 402 ff., A. Boetticher Olympia ² S. 267 ff. u. A. gebilligte Vorschlag widerlegt zu sein scheint. Ich berücksichtige daher in erster Linie nur den Vorschlag von E. Curtius (Funde von Olympia S. 11 ff., Sitz.-Berichte d. Berl. Akad. 1883 S. 177 ff., Arch. Zeit. 1884 S. 220 ff.) dem Lucy Mitchell Hist. of anc. sculpture S. 262 ff., Furtwaengler Preuss. Jahrbücher LI S. 372 ff. und Waldstein Journal of Hellenic Studies V. p. 195 ff. zugestimmt haben, und den von Kekulé a. a. O. begründeten (vergl. Rh. Mus. XL S. 308 f., der von P. Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke S. 123 ff. gebilligt worden ist.

gereiht werden müssen. Völlig unsicher ist hingegen die Deutung der zwei zuletzt genannten Figuren. Denn die Erklärung des „hockenden Knaben“ als „Localgottheit“ (Curtius) ist zu allgemein gehalten, um befriedigen zu können, und die als Rossknecht oder Diener des Oinomaos (Wolters) scheitert an dem Umstand, dass der Knabe abseits und teilnahmlos dasitzt, dem Flussgott zugewendet, nicht seinem angeblichen Herren. Und ebensowenig dürfte was bisher zur Erklärung des „sinnenden Greises“ beigebracht ist, genügen. Allerdings hat Newtons Vorschlag einen „Seher“ in ihm zu erblicken, der Oinomaos' Ende vorausahnt, mehrfach Beifall gefunden und wird in der Tat der sinnenden Stellung der Figur gerecht. Aber in der litterarischen Ueberlieferung fehlt jede Spur, dass ein Seher beim Wettrennen des Pelops und Oinomaos eine Rolle gespielt habe und schwerlich wird man es schlechthin für einen Seher angemessen finden, dass er platt auf der Erde sitzt [2]). Noch weniger vermag ich freilich in diesem Fall dem Gedankengang meines Lehrers R. Kekulé zu folgen, dem ich an erster Stelle die folgenden Ausführungen zur Prüfung unterbreiten möchte. Kekulé hat den Greis für Oinomaos' Wagenlenker erklärt. Aber das Alter, die Tracht und namentlich die Stellung des Mannes scheinen mir mit dieser Annahme unvereinbar. Selbst zugegeben: der Künstler habe auf Grund einer uns nicht bekannten Sagenwendung den Wagenlenker des Oinomaos als schwerfälligen, hochbetagten Mann bilden müssen, er habe ihn ferner wohlbegründeter Sitte zuwider, nicht im Chiton, sondern mit dem lästigen Mantel darstellen können, wie soll man es erklären, dass der Diener, während sein Herr auf die Abfahrt wartet, müssig und ohne der Pferde zu achten, am Boden sitzt, nicht etwa bereit jedem Wink zu folgen, sondern ein Bild unbeweglicher Ruhe: den Oberkörper zurückgelehnt, die Füsse gekreuzt, die Beine lang vorgestreckt und vom Mantel umhüllt. Nein, die ganze Erscheinung des Greises spricht dafür, das er sich nicht zu vorübergehender Ruhe hier niedergelassen hat, sondern an seinem Platze sesshaft ist.

Trifft diese Charakteristik das Richtige, so ist Kekulés Anordnung nicht aufrecht zu erhalten. Denn dass Oinomaos' Gespann nicht ohne Aufsicht gewesen sein kann, ist selbstverständlich. Da nun der „sinnende Greis“ kein Wagenlenker war, so muss der Wärter den Platz vor den Rossen eingenommen haben, eine Annahme, zu

---

2) Furtwaengler erinnert a. a. O. S. 374, um die Erklärung des „sinnenden Greises“ als „Seher“ zu begründen, an die archaischen Vasenbilder mit Scenen der Ausfahrt, auf denen häufig ein Greis vor den Pferden des Wagens sitzt und sich mit der Gebärde der Trauer an den Kopf greift. Aber jener typische Mann ist doch gewiss nicht ein Seher, sondern der Vertreter der betrübt Zurückbleibenden; meist wird man ihn als Vater des ausziehenden Kriegers fassen können. (vergl. Robert Annali 1874 p. 88). Auch die Erklärung des in diese Reihe gehörigen Halimedes auf der Berliner Amphiaraosvase (Furtwaengler nr. 1655) als Seher ist doch recht zweifelhaft, nicht wegen der Jugendlichkeit der Gestalt, denn Furtwaengler hat constatirt, dass im Gesicht Bartstoppeln gravirt sind, die in der Abbildung Mon. dell' Inst. X 4. 5 fehlen, (wodurch sich auch Helbigs Anstoss, Hom. Epos S. 334 erledigt) sondern weil Amphiaraos selbst μάντις ἀγαθός war, für das Auftreten eines Unheil weissagenden Greises also der Platz fehlt.

der auch die Beobachtung zwingt, dass Bohrlöcher für bronzene Zügel sich nur am Kopf, nicht aber am Rumpf des Vorderpferdes befinden.

Unter dieser Voraussetzung ist aber, abgesehen von der Mittelgruppe, eine andere Anordnung der Giebelfiguren als Curtius sie vorgeschlagen hat, nicht möglich: das Mädchen muss zum Alpheios zurückkehren, um einem der knieenden Rossknechte Platz zu machen; der andere, gleichfalls nach rechts gewendet, vor Pelops' Gespann Aufstellung finden, und der sitzende Mann endlich den letzten freien Platz hinter den Rossen des Pelops einnehmen. Denn ihn mit Treu für Myrtilos zu erklären und bei L anzusetzen, verhindert, von dem Mangel eines passenden Gegenstücks bei E ganz zu schweigen, seine Stellung und Bewegung, die nicht geeignet erscheinen ein Viergespann wirksam im Zügel zu halten.

Für die Mittelgruppe hat F. Studniczka[3]) aus triftigen antiquarischen Gründen die Umstellung der beiden Frauen gefordert. Ich glaube, dass auch künstlerische Erwägungen diesen Vorschlag empfehlen. Denn während bei der bisherigen Aufstellung Pelops den rechten, Hippodamia den linken Arm gehoben hatte und hierdurch dies so eng zusammen gehörige Paar für das Gefühl des Beschauers auseinander gehalten wurde, schliesst sich die bisher Sterope genannte Figur durch die Senkung des linken Arms und die leichte Neigung der Schulter auf das beste mit Pelops zusammen. Hingegen wirkt der gehobene linke Arm der früheren Hippodamia, wenn man sie neben Oinomaos stellt, als Abschluss der Mittelgruppe gegen das Gespann hin und regt dazu an den König und seine Gemahlin als zusammen gehörig zu empfinden, obgleich beide einander nicht anschauen, sondern zuversichtlich die Blicke nach der Seite des Gespanns richten, auf das sie ihre Hoffnung bauen. Die von Studniczka offen gehaltene Möglichkeit, dass nicht die Frauen sondern die Männer umgestellt werden müssen, scheint mir allein schon durch die Wendung des Zeus ausgeschlossen. Hingegen möchte ich die Frage aufwerfen: ob nicht die beiden Pferdewärter den Platz wechseln müssen. Der ohnehin grössere Wärter, der überdies noch durch sein Gewand völliger erscheint, kniet nach Curtius' Anordnung vor den Rossen des Oinomaos. Dies ergab eine befriedigende Wirkung so lange man die schlanke, zusammengeschmiegte Frauengestalt für Sterope hielt. Stellt man aber die bisherige Hippodamia mit ihrer breit entfalteten, majestätischen Schönheit neben Oinomaos, so droht, wenn zugleich der grössere Hippokom dort Aufstellung findet, die rechte Seite überlastet zu werden. Auch wirkt die vorgebeugte Haltung von E, so lange er den Pferden den Rücken kehrt, fast komisch. Denn unwillkürlich steigt der Gedanke auf, er ducke sich aus Furcht vor den Tieren. Versetzt

3) Arch. Zeit. 1884 S. 281 ff.

man ihn hingegen in die rechte Giebelhälfte, so wendet er sich Oinomaos' Rossen zu, und gewiss wird sich eine Beschäftigung am Pferdegeschirr für ihn ersinnen lassen, die, ähnlich wie der leider nicht ausführbare Vorschlag von Kekulé, Kopf- und Armhaltung befriedigend erklärt.

Aber so förderlich mir diese Modificationen für eine gerechte Würdigung der Gruppe scheinen, der principielle Einwand Kekulés, dass Curtius' Anordnung der symmetrischen Compositionsweise der altgriechischen Kunst widerspräche, wird durch sie nicht beseitigt. — Dass Symmetrie die archaische Gruppenbildung beherrscht, ist allgemein anerkannt. Aber in welch' eigenartiger Weise sie in der Kunstschule, der die Olympiasculpturen entstammen, angewandt und durchgebildet worden ist, davon wissen wir doch von vorn herein nicht mehr als wir z. B. über den Stil dieser Sculpturen wussten bevor wir ihn an den aufgefundenen Originalen kennen lernten. So wenig die stilistische Freiheit und Eigenart der Olympiafiguren auf einer geraden Linie zu finden wäre, die man sich von der starren Naturwahrheit der Aegineten zur freien geläuterten Schönheit der Gestalten eines Pheidias gezogen dächte, so wenig halte ich es für möglich die Art der im olympischen Ostgiebel herrschenden Responsion a priori zu bestimmen und zum Ausgangspunkt für Anordnung und Erklärung zu machen. Auch bei Curtius stehen ja die Figuren nicht in bunter Unordnung, sondern die Abweichungen von der strengen Symmetrie, die dadurch entstehen, dass beide Pferdewärter nach rechts, beide „Seher“ nach links sitzen, lassen Grund und Regel erkennen. Denn bei mechanischer und unrythmischer Durchführung der Symmetrie wie sie z. B. bei den Aegineten vorliegt, drohen die Giebelcompositionen in gleiche Hälften auseinander zu fallen, eine Gefahr, die wächst, wenn keine geschlossene und kraftvoll dominirende Mittelgruppe die Flügel zusammen hält. Eine solche fehlt aber im Ostgiebel des Zeustempels noch mehr als bei den Aegineten, und je weiter sich im Olympiagiebel die Zweiteilung nach der Mitte zu fortsetzt, der Schlussstein des ganzen Aufbaus an beiden Seiten angefressen wird, um so mehr musste der Künstler auf Mittel sinnen, die beiden Hälften anderweitig mit einander zu verklammern. Er wählte hierfür jene symmetrische Asymmetrie in der Stellung der Wärter und „Seher“, die nachdrücklicher die Blicke hinüber und herüberleitet und dadurch den Zusammenhang des Ganzen vor Augen stellt als dies die strengste Entsprechung tnn würde. Mag man im Hinblick auf das feine und dichte Netz symmetrischer Beziehungen, das die Gruppen des westlichen Parthenongiebels umschliesst, die im Ostgiebel von Olympia angewendeten Mittel der Verknüpfung ärmlich und plump nennen, eine historische Betrachtungsweise wird in jenen Unregelmässigkeiten energische Tastversuche, um zu einem freien und rythmischen Compositionsschema zu gelangen, nicht verkennen dürfe.

Am schwersten fällt aber, wie ich glaube, für Curtius' Anordnung in's Gewicht, dass sich bei ihr und nur bei ihr, alle Figuren ungezwungen und mit Beziehung auf das Ganze erklären lassen. Noch bevor ein Splitter der olympischen Gruppe wieder aufgedeckt war, konnte man mit Hilfe von Pausanias' Beschreibung die Verwandtschaft derselben mit der westlichen Giebelgruppe des Parthenon constatiren [4]). Namentlich die Viergespanne rechts und links von der Mittelgruppe und die gelagerten Flussgötter in den Ecken sprachen deutlich, und es war nach dem damaligen Stande der Forschung ganz berechtigt, dass man Paionios für Pheidias' Schüler erklärte. Wir wissen jetzt, dass die Parthenonsculpturen vielmehr von den Olympiagiebeln abhängig sind, dass der Zeustempel bald nach 460 vollendet war, der Hochbau des Parthenon erst von 447—34 v. Chr. ausgeführt wurde [5]). Die Verwandtschaft der beiden Compositionen ist aber nur immer klarer an's Licht getreten. Schon bei seinem ersten Anordnungsversuch hat Treu treffend auf die Aehnlichkeit des hockenden Knaben mit dem Ilisos hingewiesen und mit Recht Wert darauf gelegt, dass beide Figuren dieselbe Stelle im Giebel einnehmen. Auch die Aehnlichkeit des „sitzenden Mannes" mit Kekrops hat er zuerst hervorgehoben, ihn aber trotzdem an zweiter Stelle von links und später gar vor den Pferden des Oinomaos eingeordnet. Im Parthenongiebel nahm Kekrops die dritte Stelle von links ein und zwischen ihm und dem Kephisos befand sich, nach Michaelis sehr wahrscheinlicher Vermutung, ursprünglich eine weibliche Gestalt, die schon zu Carreys Zeit verloren war [6]). Es ist eine ungesuchte Bestätigung für Curtius' Anordnung, dass bei ihr der Flussgott, das „hockende Mädchen" und der „sitzende Mann" in derselben Reihenfolge und an derselben Stelle des Giebels neben einander erscheinen, wie die entsprechenden Gestalten am Parthenon.

Ein ernstlicher Versuch die notorische Abhängigkeit der Parthenongruppe von der olympischen zur Erklärung der letzteren zu verwerten, ist bisher nicht gemacht worden. Denn auch Ch. Waldstein hat a. a. O. nur im Allgemeinen die Forderung erhoben: nach Analogie von Brunns Erklärung der Seitengruppen im westlichen Parthe-

---

4) Petersen, Kunst des Pheidias S. 342 f.

5) Da die Bauzeit des Parthenon fest zu stehen scheint (vergl. Koehler in den Mitthl. d. Inst. IV S. 33 ff. und meine Ausführungen in den Hist. Untersuchungen, A. Schaefer gewidmet S. 33 ff.) so ist es natürlich unmöglich, dass sich in Aeschylus' Schutzflehenden v. 146 ff. eine Anspielung auf den Parthenon findet. Aber darin wird Bücheler (Rh. Mus. XL S. 627 ff.) Recht haben, dass dem Dichter a. a. O. ein monumentaler Neubau auf der Akropolis vor Augen und im Sinn lag. Sollte es nicht möglich sein unter den σέμνα ἐνώπια die „Kimonische Mauer" zu verstehen? Von Süden führte damals der Eingang in die Akropolis, die kimonische Mauer war's also, die dem zur Burg Hinansteigenden zunächst „vor Augen" lag. Auch die Betonung der Sicherheit des Besitzes und im Folgenden der Unbezwinglichkeit der Athena, wird bei meiner Erklärung bedeutungsvoller. Zur Voraussetzung hat sie, dass die Schutzflehenden, wie mit Boeckh, O. Müller und fast sämmtlichen Herausgebern auch Bücheler annimmt, um 460 aufgeführt worden sind. Doch ist unter den Gründen, die für eine frühere Datirung sprechen sollen, der von W. Gilbert im Rh. Mus. XXVIII S. 480 ff. vorgebrachte, beachtenswerth.

6) Michaelis, Parthenon S. 187. Petersen a. a. O. S. 193 ff.

nongiebel, auch die Gestalten hinter Pelops' und Oinomaos' Rossen als Personificationen des Locals zu deuten, in dem sich die Scene der Mittelgruppe abspielt. Ich kann nur beistimmen, allerdings mit der wesentlichen Modification, dass man sich als Zuschauer nicht vom Künstler frei erfundene Personificationen des Terrains, sondern die in Olympia ansässigen Götter und Heroen denkt, wie sie in Glauben und Cult lebendig waren und bei allen wichtigen Vorgängen leibhaftig gegenwärtig gedacht wurden.

Sicher scheint mir die Deutung der in den Ecken gelagerten Jünglinge als Alpheios und Kladeos, nicht weil Pausanias sie schon vorträgt, sondern weil der Kephisos des Pheidias für sie spricht[7]). Man hatte sich Alpheios allerdings bärtig gedacht, jetzt haben die Restaurationsarbeiten ergeben, dass er sicher unbärtig war. Aber ist es nicht unmittelbar verständlich den in jedem Augenblick aus der Quelle neugeborenen Fluss in ewiger Jugend prangen zu lassen?

Unter allen Funden in Olympia hat, von den alten Weibern des Westgiebels etwa abgesehen, keiner so überrascht wie der des „sinnenden Greises“. Man war nicht darauf vorbereitet, das Greisenalter in der grossen Kunst des V. Jahrhunderts so rücksichtslos dargestellt zu sehen. Dass es aber ausnahmsweise hier doch geschehen ist, deutet darauf hin, dass dem Künstler die hohe Altersstufe besonders bezeichnend erschien für den dargestellten Mann. Er hat seinen Sitz nahe dem Kladeos, und sobald man hier Umschau hält unter den Cultstätten, haftet der Blick an einer der ältesten und ehrwürdigsten, die Olympia umschloss, — am Kronion.

Hier thronte Kronos, der Vertreter einer vergangenen Zeit, eines vergangenen Göttergeschlechts und als solcher, namentlich in Gegenwart seines Sohnes Zeus, nicht anders darstellbar als mit den Spuren höchsten Alters. Als Κρόνος ἀγκυλομήτης lebte der halbvergessene in den epischen Formeln fort, an dieses Beiwort musste jede weitere Charakteristik anknüpfen. Während dies aber die hellenistische Kunst in mehr äusserlicher Weise tat, indem sie durch Verhüllung des Hauptes auf den versteckten Sinn des Gottes anspielte und nur noch ausserdem, tautologisch und ohne rechtes Verständniss für das Motiv, ihn die Hand an's Haupt legen liess, führt uns der Meister des Olympiagiebels gleichsam in die Werkstatt des Ränkeschmieds. Mit eigenen Augen sehen wir, wie er, in finsteres Brüten versunken, dasitzt, wobei man nicht vergessen darf, dass der ausdrucksvolle Gestus des Nachsinnens, damals noch nicht abgegriffen war, sondern die volle Schärfe eines neuen Gepräges hatte. Dass der Alte in der rechten Hand die Harpe hielt, ähnlich wie die ältere Peliade auf dem lateranensischen Medearelief das Schwert, ist nicht unmöglich, da die Finger der Hand nicht festgeschlossen sind, aber auch ohne

7) Kekulé a. a. O. S. 490 schreibt, leider ohne nähere Begründung, „die Eckfiguren mögen vielleicht als Alpheios und Kladeos zu verstehen sein, obgleich ich es nicht für wahrscheinlich halte.“

dieses Attribut scheint mir Kronos unverkennbar und meisterhaft charakterisirt. Von den bisher bekannten Kronos-Bildern[8]) weicht die Gestalt allerdings weit genug ab. Aber deren Erfindung gehört ohne Ausnahme der römischen oder frühestens hellenistischen Zeit an, sie können also urkundlichen Aufschluss darüber, wie man sich Kronos im fünften Jahrhundert dachte, nicht bieten[9]).

Am Abhang des Kronion, oberhalb der Schatzhäuser, erwähnt Pausanias (VI 20) das Heiligtum der Eileithyia, in dem zugleich der Schutzgeist von Elis, der Dämon Sosipolis geheimnissvolle Verehrung empfing. Die Gründung desselben erzählt Pausanias in folgender Weise: als die Arkader eingefallen waren und die Eleer ihnen bereits in Schlachtordnung gegenüber standen, sei ein Weib zu den Führern der Eleer gekommen, habe ihnen einen Säugling übergeben und erklärt, sie bringe ihnen dieses Kind in Folge eines Traumes als Bundesgenossen. Die Führer glaubten der Frau und setzten das Kind nackt vor die Front ihres Heeres. Als nun die Arkader zum Angriff übergingen, wandelte sich das Kind in eine Schlange, so dass die Feinde erschreckt flohen, die Eleer aber einen glänzenden Sieg erfochten. Am Kronion aber, wo die Schlange sich verkrochen hatte, errichtete man das Heiligtum des Sosipolis. Man hat diesen Vorgang in den Arkaderkrieg von Ol. 104 verlegt[10]). Aber aus dem Bericht des Zeitgenossen Xenophon (Hell. VII 4) ergiebt sich, dass in jenem Krieg eine grosse für die Eleer siegreiche Feldschlacht am Kronion überhaupt nicht geliefert worden ist. Anzunehmen, dass Pausanias von einem früheren, sonst nicht bezeugten Arkaderkrieg rede, oder dass die Zeit der Tempelgründung richtig überliefert sei und nur die näheren Umstände sagenhaft ausgeschmückt, würde methodisch unrichtig sein. Vielmehr trägt der ganze Bericht das charakteristische Gepräge einer „ätiologischen Sage“.

Σωσίπολις hiess der am Kronion verehrte Dämon, also musste er einst Stadt und Land der Eleer gerettet haben. Speciell eine Rettung aus Kriegsnot anzunehmen

---

8) Müller-Wieseler, D. A. K. II 798 ff. Braun, K. M. 2. 34. 35. Conze, Heroen- und Göttergestalten S. 14.

9) Erst auf Grund des olympischen Kronos wage ich es diesen Namen auch für den bisher unerklärten Mann in Vorschlag zu bringen, der auf Beugnots Vase mit der Athenageburt (Gerhard A. V. B Taf. 3, 4) an erster Stelle links steht. Die Kahlköpfigkeit und die Haartracht, der trübe Gesichtsausdruck und die reservirte Haltung gegenüber dem freudigem Ereigniss im Centrum würde hierzu stimmen. Einen gemalten Kranz wird auch die Giebelstatue getragen haben. Für den weisshaarigen Mann am rechten Ende des Beugnotschen Vasenbildes finde ich, trotz mancher Bedenken, keine passendere Benennung als Gerhards Nereus. Er wie Kronos gehören nicht zur olympischen Gesellschaft und stehen daher ruhig abseits, Nereus aber ohne jede Spur von Missmut. Dass Hades, wie Heydemann Rh. Mus. 1881 S. 465, den Greis nennen wollte, bei der Athenageburt nicht anwesend gedacht werden kann, werden wol die Meisten mit mir anzunehmen geneigt sein. Der angebliche Klymenos auf der Berliner Athenageburt, ist, wie ich vorgeschlagen, Poseidon; seine Partnerin Ἀ(μ)φ[ιτρίτη] wie auf den korinthischen Pinakes: ein neuer Beweis für die Abhängigkeit dieser Vase von korinthischen Vorbildern. Vergl. Furtwaengler, Verzeichniss d. Berliner Vasen 1704.

10) Z. B. Curtius, Peloponnesos II S. 64, Purgold in Hist. und philol. Aufsätze. E. Curtius gewidmet. S. 227 ff.

2

und als Landesfeinde die Arkader zu setzen, bot aber wol der Umstand Veranlassung, dass das Grabmal der Arkader, die Ol. 104 beim Kampf um's Kronion gefallen waren, nahe beim Heiligtum des Sosipolis gezeigt wurde. (Paus. VI 20, 6). Die Erzählung endlich, dass der Knabe auf die Erde gesetzt worden sei und sein jugendliches Alter, wird aus Bildwerken erschlossen sein, die den Heros in ähnlicher Weise hockend zeigten, wie wir dies an altertümlichen Terracotten aus Kameiros kennen [11]) und wie wir es im Ostgiebel des Zeustempels beim „hockenden Knaben" sehen, für den ich nicht anstehe den Namen Sosipolis in Vorschlag zu bringen.

Der Platz des Knaben zwischen Kronos und Kladeos stimmt vortrefflich zu dieser Deutung, desgleichen die Altersstufe, da auch ein Gemälde in Elis Sosipolis als Knaben mit gestirnter Chlamys zeigte (Paus. VI 25, 4). Dass aber der Dienst des Sosipolis erst Ol. 104 in Elis eingerichtet worden sei, kann nach dem oben Bemerkten nicht als authentische Ueberlieferung gelten. Vielmehr sprechen die feierliche aber einfache Art seiner Verehrung, vor allem aber das hohe Ansehen in dem der Schwur bei diesem Dämon unter den Eleeren stand (Paus. VI 20, 3), für ein hohes Alter dieses Cultus. Nichts steht der Annahme im Weg, dass Sosipolis schon dem Wettrennen des Pelops und Oinomaos vom Abhang des Kronion aus zugeschaut hat.

Die beste Bestätigung meiner Erklärung bietet aber, wie ich glaube, das künstlerische Motiv der Statue. Furtwaengler a. a. O. S. 374 hat allerdings gemeint, indem er die herrschende Meinung am schärfsten formulirte, „der knabenhafte Geselle reinige sich in unbekümmerter Unschuld und Natürlichkeit, als ob er am Bache sässe, die Nägel der Zehen" und auch Wolters glaubt an dieses „von der Gasse aufgegriffene Motiv." Ich würde, selbst wenn der Augenschein unwiderleglich für diese Erklärung zu sprechen schiene, Bedenken tragen ein so widerwärtiges Motiv der grossen Kunst des V. Jahrhunderts zuzutrauen. Der linke Arm des Knaben ist von seiner Chlamys bedeckt, ebenso die linke Hand; nur Zeigefinger und Daumen sind sichtbar, ersterer gerad ausgestreckt, so dass er mit der Spitze die grosse Zehe des linken Fusses tatsächlich berührt. Ich glaube aber, dass diese Berührung sich nur aus der Bequemlichkeit der Technik erklärt und bei der hohen Aufstellung im Giebelfeld kaum zu bemerken war. Von unten sah man nur, dass der Dämon, der nach der Volksmeinung zeitweilig Schlangengestalt trug, bedeutungsvoll mit dem Finger hinab wies zu den Unterirdischen, bei denen seine Heimat war — ganz wie auf dem bekannten Wandgemälde [12]) es Iphigeneia bei ihrer Todesweihe tut.

---

11) Salzmann, Nécropole de Camirus pl. 21.

12) Zahn II 61 = Wiener Vorlegeblätter V 8, 2.

Die Erklärung der rechten Seitengruppe als Kronos, Sosipolis und Kladeos ergiebt sich so ungezwungen aus den künstlerischen Motiven der Figuren und aus den topo graphischen Verhältnissen Olympias, entspricht dabei so genau der Art und Weise wie die attischen Götter und Heroen im Parthenongiebel auftreten[13]), dass es mir unerlässlich scheint, auch in der linken Seitengruppe einen entsprechenden Zusammenhang vorauszusetzen.

Die Benennung des Flussgottes ist gesichert, nicht so die des Mädchens, das bei ihm kniet und durch seine Abwendung von der Mittelgruppe sich deutlich als dem

---

13) An meiner im vorjährigen Programm (Vermutungen zur griech. Kunstgeschichte, Dorpat 1884) gegebenen Erklärung der westlichen Giebelgruppe des Parthenon glaube ich um so mehr festhalten zu dürfen, als das Fundament derselben eine wesentliche Verstärkung erfahren hat. S. Reinach hat in dankenswerter Weise Carreys Originalzeichnung untersucht und in der Revue critique 1885 p. 348 constatirt, dass ein Zweifel an dem männlichen Charakter der bisher „Aphrodite“, von mir „Herakles“ genannten Gestalt, nicht bestehen könne. Die Verweiblichung falle ausschliesslich den Reproductionen zur Last. Wenn K. Lange (Philol. Anz. 1885 S. 440) den männlichen Charakter der Figur anerkennt, aber sie zu wenig „heroisch“ für Herakles findet, so muss ich erwidern, dass man gar kein Recht hat sich den Herakles in Melite, den „Apfel-Herakles“ mit dem Füllhorn, besonders heroisch vorzustellen (Vergl. Hartwig, Herakles mit dem Füllhorn, Leipzig 1884, der aber, die Identität des Herakles Alexikakos mit dem Herakles Melon verkennend, die möglichen Schlüsse für das Cultbild des Ageladas nicht gezogen hat). Beim Anonymus und auf Labordes Facsimile von Carreys Zeichnung ist S. ein kräftiger Jüngling — das genügt vollkommen.

Was aber nun Langes Deutung als Aphrodite und Eros betrifft, so zerstört sie nicht nur den Zusammenhang der ganzen Composition, wie ich ihn nachzuweisen versucht hatte, ohne etwas Besseres an die Stelle zu setzen, sondern wird nicht einmal den Einzelmotiven gerecht. Denn vom Mangel der Beflügelung abgesehen, wie erklärt man bei Eros den Gewandstreif der über den linken Schenkel fällt und in Carreys Umriss noch die Form einer Tatze erkennen lässt? Wo giebt es ein Beispiel dafür, dass ein erwachsener Sohn die Unschicklichkeit begeht sich auf den Schooss der Mutter zu setzen, eine Gruppirung, die nur für Liebespaare bezeugt und angemessen ist? Hingegen glaube ich die Bewegung des Knaben R jetzt besser zu verstehen als vor Jahresfrist. Ich glaubte damals das Kind dränge aus dem Arm der Wärterin zum Vater. Berücksichtigt man jedoch die Haltung des rechten Armes, wie sie der Anonymus giebt, so wird man zu der Auffassung geführt, dass der Knabe den Vater aufmerksam macht auf die Vorgänge in der Mitte: auf die wilden Pferde und die streitenden Götter. Nach Art lebhafter Kinder spricht er zu Herakles gewendet, legt ihm wol auch die linke Hand auf die Schulter, mit der rechten aber deutet er gleichzeitig nach dem Gegenstand seines Interesses. Dieser Zug ist so meisterhaft dem Leben abgelauscht, dass es heisst dem Anonymus zu viel Ehre antun, wenn man ihn denselben nach Carreys unklaren Linien erfinden lässt. Vielmehr ist der ungeschickte Zeichenschüler auch in diesem Falle der treuere Uebermittler von Pheidias' Gedanken, vielleicht hat er auch die Gruppe noch etwas vollständiger gesehen als Carrey. Für die Selbstständigkeit des Anonymus ist inzwischen auch H. Blümner eingetreten (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Festgabe f. A. Springer S. 252 ff.) und zwar mit Gründen, die mir richtig scheinen, wenn sie die Frage auch nicht erschöpfen. Zur Ergänzung hebe ich vorläufig ein kleines Problem heraus, das ein gewisses sachliches Interesse beanspruchen kann. Die unklaren, rundlichen Linien, die sich auf Carreys Zeichnung unter dem Gespann der Athena finden, haben zu den abenteuerlichsten Ausdeutungen Anlass gegeben, sind aber bis heut unerklärt. Vergl. Michaelis, Parthenon S. 187 f. Beim Anonymus fehlen sie, dafür sieht man aber an ihrer Stelle bei ihm das linke Hinterbein des Pferdes, das man bei Carrey vermisst. Es ist wol die nächstliegende Vermutung, dass bei Carrey ein plattenförmiges Relieffragment, das zur Zeit des Anonymus sich noch nicht an dieser Stelle befand, das Pferdebein verdeckt, und ein Blick auf Michaelis' Taf. 8, 11 (vergl. Overbeck, Berichte der saechs. Gesellsch. d. W. 1880 S. 168 ff.) wird es wahrscheinlich machen, dass es das Fragment eines Flügels war und die rundlichen Linien den Endungen der Federn entsprechen. Dass das Fragment zu N gehört habe, von dessen Verschiedenheit von der Nike des Ostgiebels auch ich mich inzwichen am Abguss überzeugt habe, ist wenig wahrscheinlich. Näher liegt es jedenfalls an ein Flügelbruchstück von G zu denken. Constatiren will ich aber auch, dass es auf Michaelis' Reproduction der Zeichnung des Ciriacus den Anschein hat, als habe Athena ihren Wagen mit Pegasoi bespannt, deren Flügel in bekannter Weise ornamental aufgebogen seien.



Alpheios eng verbunden darstellt. Man hat an eine Nymphe gedacht. Aber bei der engen Auswahl, die der Künstler treffen musste, können nur namhafte Gottheiten Olympias im Giebel Platz gefunden haben, und unter diesen scheint mir einzig Artemis in Frage zu kommen. Artemis hatte nicht nur überhaupt in Elis ausgedehnten Kult, sondern empfing besonders in Olympia gemeinsame Opfer mit Alpheios (Paus. V 14, 5). An seiner Mündung stand ihr Heiligtum (Strab. VIII p. 343), man erzählte von der Liebe des Flusses zur Göttin (Paus. VI 22, 9) und diese führte den Beinamen Ἀλφειοῦσα (Strab. a. a. O.). Ein nymphenartiger Charakter kommt ihr wie keiner anderen Göttin zu. Warum aber kniet sie an der Erde, warum neigt sie den Kopf so stark? Auf diese Fragen wird man nach einer präcisen Antwort suchen müssen, bei einem Künstler, der gerad durch Stellung und Bewegung seine Gestalten mit polygnotischer Feinheit zu charakterisiren pflegt. Furtwaengler hat gemeint, sie lese Blumen [14], ich selbst habe längere Zeit geglaubt: sie sei sich im Fluss bespiegelnd gedacht. Aber, von andern Bedenken abgesehen, beide Vermutungen berücksichtigen nicht, dass in unserer Ueberlieferung die linke Seitengruppe nicht vollständig zu sein scheint. Recht deutlich erkennt man dies auf der Wiedergabe von Grüttners Reconstruction in Boettichers Olympia² Taf. VIII: zwischen der Artemis und dem „sitzenden Mann" ist dort geradezu eine Lücke vorhanden. Nun zieht der Mann nach den erhaltenen Resten sein rechtes Bein stärker an als dies bei bequemem Sitzen natürlich ist. Der Grund hierfür wird kaum ein anderer sein, als dass Artemis, deren Rückenlinie sich vortrefflich dem Schienbein des Sitzenden anschliesst, im Giebel dicht an diesen herangerückt war. Stellt man aber die Figuren dem entsprechend auf, so öffnet sich nunmehr zwischen Alpheios und Artemis die Lücke, d. h. derjenige Gegenstand der Augen und Hand der Göttin beschäftigte, ist verloren. Was dies war, lässt sich bisher nicht beweisen. Doch will ich daran erinnern, dass Artemis in Olympia als Ἐλαφία verehrt wurde, dass der Frühlingsmonat Elaphios von ihr den Namen trug (Strab. a. a. O. Paus. V 13, 11; VI 20, 1 vergl. 22, 10). Deutete der Künstler auf diesen Beinamen hin, indem er sie mit einem Reh spielen liess? Ob eine Reconstruction mit diesem Motiv möglich ist ohne das notwendige Gleichgewicht mit der rechten Seitengruppe zu stören, würden wol nur Versuche entscheiden können.

Die erste Periode des nationalen Ansehens von Olympia gründet sich auf das dortige Orakel [15]) und nur allmälig schwand dessen Bedeutung vor dem Glanz und Geräusch der Agone. Ist unser Erklärungsprincip richtig, so erwartet man fast mit Notwendigkeit beim Wettrennen des Pelops und Oinomaos einen Vertreter der altehrwürdigen Mantik zugegen zu sehen.

14) Text zur Sammlung Saburoff, Taf. XCII.
15) Vergl. E. Curtius, Die Altäre von Olympia S. 14 ff. Abh. d. Berl. Akademie 1881.

Und wirklich erfüllt die einzige noch unbenannte Figur diese Erwartung. Denn auch von ganz andern Voraussetzungen ausgehende Erklärer haben gefunden, dass der „sitzende Mann“ mit dem würdigen Antlitz, der breiten Binde im Haar und dem, wie ich glaube, richtig in der linken Hand ergänzten Scepter[16]), einem Seher gleiche. Da nun das olympische Orakel ursprünglich chthonisch war, so ist das Sitzen an der Erde die bezeichnende Stellung für den Propheten desselben und ungesucht bietet sich auch der Name: der „sitzende Mann“ ist Jamos, der Ahnherr der Jamiden, denen jeder Zeit die Pflege des Orakels oblag.

Bekanntlich glaubt Curtius a. a. O. in dem Steinring des „Heroon“ die alte Orakelstätte wieder gefunden zu haben und schliesst aus der Tatsache, dass innerhalb des Ringes sich Erde vom Kronion fand auf einstige Uebertragung des Orakels vom Kronoshügel in die Altis. Es ist verführerisch hiermit zu combiniren, dass gerad Jamos und Kronos nach unserer Erklärung im Giebel Gegenstücke bilden. Doch wiegen die Bedenken, die Boetticher a. a. O. S. 324 gegen den antiken Ursprung der Kronionerde in der später als Kalkofen benutzten Grube erhoben hat, so schwer, dass man zunächst eine genaue technische Untersuchung der Oertlichkeit abwarten muss. Ohne zu verkennen, dass die Erklärung der beiden zuletzt besprochenen Fignren nicht ganz so zwingend ist, wie die der übrigen, glaube ich doch so viel bewiesen zu haben, dass unter meinen Voraussetzungen sich eine Deutung der Seitengruppen ergiebt, die der Kunst des Bildhauers und den historischen, topographischen und cultlichen Verhältnissen Olympias in ungleich besserer Weise gerecht wird als alle bisherigen Erklärungsversuche.

Wo aber bleibt Myrtilos bei dieser Deutung? wird man fragen. Unter den Dienern, die mit den Rossen beschäftigt sind, darf man ihn nicht suchen, selbst wenn man mit Curtius den älteren auf die Seite des Oinomaos setzen wollte. Denn erkannte man in Olympia überhaupt die Tradition von Myrtilos' Verrat als richtig an, so war der ungetreue Wagenlenker eine Hauptperson, die künstlerisch ganz anders zur Geltung gebracht werden musste, als es bei den Pferdewärtern geschehen ist. Er müsste auch als Wagenlenker charakterisirt sein und dazu hatte die Kunst kein anderes Mittel als ihn in der Berufstracht der Lenker, im langen Chiton, darzustellen, selbst wenn er in diesem speciellen Fall an der Ausfahrt nicht Teil nahm. Nein, für die zwei Diener gilt Welckers Wort, dass der Künstler „lieber als gleichgültigere Götter und Nebenpersonen heranzuziehen, ganz untergeordnete Figuren seiner eigenen Erfindung, von denen die Sage Nichts wusste, hinzugefügt hat.“ Und ist es denn überhaupt wahrscheinlich, dass

16) Die Ergänzung der rechten Hand ist fast das Einzige, was mir an Grüttners vorzüglicher Restauration nicht gelungen scheint, sie macht einen fast bettlerhaften Eindruck. Vielleicht hat der Mann einen Zweig gehalten, wie sie zur Bekränzung des Heroenaltars dienten. Vergl. die Abbildungen bei Curtius a. a. O.



die olympischen Priester Pelops durch Myrtilos' Verrat siegen liessen? Es hätte doch geheissen zu Lug und Trug bei den Kampfspielen geradezu herausfordern, wenn man zugegeben hätte, der erste Agon sei durch eine Nichtswürdigkeit entschieden worden. In der Tat scheint es, als ob die Gestalt des Myrtilos in Olympia kaum Eingang gefunden hätte [17]). Auf der vermutlich für Olympia gearbeiteten „Kypsele der Kypseliden" siegt Pelops durch die geflügelten Rosse, das Gnadengeschenk des Poseidon, nicht durch Myrtilos' Verrat (Paus. V 17, 7) und ganz Entsprechendes berichtet Pindar in der I. olympischen Ode, der genauer als irgend Einer wusste, was man in Olympia zu hören wünschte. Und auch der Künstler der Giebelgruppe weiss nur von göttlicher Begünstigung des Pelops, nicht von unerlaubter List. Wenn jede Andeutung der Wagen weg gelassen ist, wenn vor den Pferden des Oinomaos als Wärter ein kaum erwachsener Knabe sitzt, so glaube ich, dass dies nicht zum wenigsten deshalb geschehen ist, um jede Erinnerung an Myrtilos und seine Tat fern zu halten. Wie konnte aber die Begünstigung des Pelops durch die Götter zu künstlerischem Ausdruck gebracht werden? Die Flügelrosse liessen sich im Giebel nicht verwenden, da sie das Gleichgewicht der Composition gestört haben würden. Deshalb muss der Gott selbst seinen Willen kund tun, und ich glaube, dass wir in der Gestalt des Zeus, der sich Pelops zuwendet, gewissermassen einen künstlerischen Ersatz für die Beflügelung der Rosse des Pelops haben. Dass an Stelle des Poseidon im olympischen Tempelgiebel Zeus getreten ist, wird man nur angemessen finden. Aber der Gott erscheint nur dem Beschauer im Bild, den handelnden Personen ist er unsichtbar, zu ihnen spricht er durch den Mund seines Propheten. Jamos, an der Orakelstätte sitzend, hat sich der Mitte zugewandt und verkündet, so wird man es sich etwa denken dürfen, den Ausgang des Wettkampfes und den Ruhm, der Olympia aus den Spielen erblühen wird.

Demütig und zagend lauschen Pelops und Hippodamia den glückverheissenden Worten des Sehers, während Oinomaos und Sterope auf die Kraft ihrer Rosse und die eigene Geschicklichkeit trauend, sich abwenden.

Unter dieser oder einer ähnlichen Voraussetzung findet die so viel getadelte, stille und feierliche Haltung der Mittelfiguren eine ebenso befriedigende Erklärung, wie sie für die Seitengruppen sich bereits ergeben hat, und die ganze Composition steht vor uns als Meisterwerk in Auswahl und Anordnung, Bewegung und Ausdruck der Gestalten. — Nichts spricht so laut für die Bedeutung des Werks als dass Pheidias, als er die westliche Giebelgruppe am Parthenon schuf, nicht nur Einzelheiten, sondern die ganze Disposition übernahm: die Beschränkung der Handlung auf die Mitte und die

---

17) Wie alt die Gleichsetzung des Taraxippos in Olympia mit Myrtilos ist, lässt sich nicht bestimmen. Paus. VI 20, 17.

angemessene Füllung der „spröden Ecken“ mit einheimischen Göttern und Heroen, die mit grösserer oder geringerer Teilnahme die Haupthandlung verfolgen [18]). So genial und für die lebensfähige Weiterentwicklung der Giebelcompositionen Bahn brechend, sind die Neuerungen des Olympiagiebels, so eng der Anschluss des Pheidias an denselben, dass sich unwillkürlich die Frage aufdrängt, ob nicht vom Giebelschmuck des Zeustempels dasselbe gelte, was vom Parthenon und den andern Kunstschöpfungen des Perikleischen Athens überliefert wird: πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν Φειδίας (Plut. Per. 13). Da man naturgemäss zur Herstellung der Giebelgruppen erst geschritten sein wird, als der Tempel nahezu vollendet war, d. h. zu derselben Zeit als man auch an die Herstellung des Cultbildes gehen musste, so ist es recht wahrscheinlich, dass Pheidias bereits in Olympia gegenwärtig war als man die Giebelgruppen in Angriff nahm. Es wäre dann eine jedenfalls naheliegende Möglichkeit, die wie ich weiss, auch z. B. von Furtwaengler ernstlich erwogen worden ist, dass Pheidias bei Aufstellung des Programms für den Giebelschmuck das entscheidende Wort gesprochen hätte [19]). Nimmt man an, dass er in Uebeinstimmung mit der Priesterschaft ein eingehendes Programm für die östliche Giebelgruppe entwarf, dass auf Grund desselben eine Concurrenz ausgeschrieben wurde und der Sieger die Arbeit in Folge dessen im geistigen Bannkreis des Pheidias aber natürlich im eigenen Stil und unter eigener künstlerischer Verantwortlichkeit durchführte, so würde sich das zwischen den Olympia- und den Parthenonsculpturen obwaltende Verhältniss befriedigend erklären lassen: es waren eigene Gedanken aus der Jugendzeit auf die Pheidias im Parthenongiebel zurückgriff und die er dort mit jener höchsten technischen und stilistischen Vollendung zur Anschauung brachte, wie sie dem Meister der Olympiagruppe noch versagt war. Dass dieser Paionios hiess und aus der ionischen Stadt Mende in Thrakien stammte, sagt die Ueberlieferung. Nach erneuter, eindringlicher Erwägung glaube ich, dass sie Recht behalten wird [20]).

---

18) Vergl. auch Furtwaengler in den Preuss. Jahrb. a. a. O.

19) Dass Pheidias den Zeus unmittelbar nach Vollendung des Tempels gearbeitet, glaube ich in den Hist. Untersuchungen a. a. O. erwiesen zu haben.

20) Vergl. jetzt namentlich G. Hirschfeld, Gött. gel. Anz. 1885 S. 781 ff.



